

« Permis de traduire ». Elfriede Jelinek, dramaturge du langage dans *Über Tiere / Animaux*

« Permis de traduire ». Elfriede Jelinek, Sprachdramaturgin in *Über Tiere /
Animaux*

« Permis de traduire ». Language and Dramaturgy in Elfriede Jelinek's *Über
Tiere/Animaux*

Elisabeth Kargl et Hervé Quintin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2546>

DOI : 10.4000/germanica.2546

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2014

Pagination : 53-67

ISBN : 9782913857339

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Elisabeth Kargl et Hervé Quintin, « « Permis de traduire ». Elfriede Jelinek, dramaturge du langage dans *Über Tiere / Animaux* », *Germanica* [En ligne], 54 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2546> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2546>

© Tous droits réservés

« Permis de traduire ». Elfriede Jelinek, dramaturge du langage dans *Über Tiere / Animaux*

Elisabeth KARGL et Hervé QUINTIN
Université de Nantes

Un des aspects les plus remarquables de la rupture qui, à la fin du xx^e siècle, affecte l'évolution du théâtre occidental, l'entraînant vers ce que Lehmann (1999) nomme « théâtre postdramatique »¹, est un affranchissement, d'intensité et de forme variables, mais constant, à l'égard du texte et de la figure de l'auteur comme source majeure de production des œuvres. Dans ce théâtre en réinvention permanente, le texte n'a plus valeur de référence première de la création, de socle intangible de la représentation, de vecteur dramaturgique essentiel. Situation que résume assez bien, y compris dans ses effets, le constat suivant : « Der Spalt zwischen dem Diskurs des Textes und dem des Theaters kann sich öffnen bis zur offen ausgestellten Diskrepanz und sogar Beziehungslosigkeit »².

1. — Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt, Verlag der Autoren, 1999, p. 22. Voir aussi : Gérard Thiériot, « Elfriede Jelinek et les avatars du drame », in : *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, p. 133-155 ; Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le Monologue contre le drame*, Rennes, PUR, 2012 ; Gérard Thiériot (dir.), *Le Théâtre postdramatique – Vers un chaos fécond ?*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2013.

2. — Lehmann, *op. cit.*, p. 73. Voir aussi la critique dans la *Süddeutsche Zeitung* concernant la création de « Tod-krank. Doc » par Mirko Borscht à Brême. Till Briegleb, « Du sollst dir ein Bild machen », *Süddeutsche Zeitung*, 2 décembre 2013.

Depuis le texte *Wolken. Heim*, le « théâtre » jelinekien est souvent invoqué comme expression emblématique de cette évolution, tant il illustre à première vue ce schéma de rupture. De fait, il semble opérer une déconstruction systématique et radicale de nombre de « constituants » majeurs du théâtre dramatique³ : renoncement au récit, à toute dynamique d'ordre narratif, dilution de la relation à une scène posée comme monde de référence (ou sa représentation), démantèlement du personnage en tant que figure identifiée et incorporée, etc. Demeure, unique matérialisation d'une représentation possible, une pure séquence textuelle, plus ou moins continue et homogène, fondamentalement écrite, mais portant en soi la possibilité de sa « mise en voix » en tant que fragment de discours attribué à une source, unique ou plurielle, à peine identifiée, sans corps ni visage⁴. Ce qui revient à dire que le seul vecteur d'événementialité, de construction temporelle et de déploiement dramaturgique est à rechercher au sein même du texte.

Cette forme singulière de réductionnisme du dispositif dramatique peut aller jusqu'à engendrer un mutisme complet du texte à l'égard de sa projection scénique (événements et univers représentés, personnages, jeu des acteurs). Ce qui pourrait faire office de didascalies se retrouve, chez Jelinek, intégré sans statut spécifique ni réelle visibilité au texte même, laissant à la mise en scène toutes les options de traitement possible. Et de fait, cette écriture ne décrit ni ne dicte rien, ouvrant au contraire un champ de liberté presque sans limites à la création scénique et redéfinissant du même coup la relation entre texte et scène.

Mais en même temps, ce théâtre se révèle radicalement textuel, dans la mesure où il ne propose, sous une forme d'ailleurs éminemment écrite, rien d'autre qu'une parole à réaliser (un discours à « paroliser »), unique source, directe ou indirecte, de son éventuelle inscription dans un langage sensible, matérialisé. L'absence, soigneusement construite, de toute référence à un univers scénique de représentation, mais aussi, à travers celui-ci, à tout univers pertinent identifiable, confère au texte jelinekien une forme de référentialité intrinsèque – le seul univers

3. — Ou, comme le formule Dieter Hornig dans la postface de la traduction *Animaux* : « Les premières pièces de Jelinek la situent dans la lignée de Brecht et du théâtre didactique, puis de Feydeau et de Labiche [...]. Rapidement, cette esthétique se radicalise pour conduire aux “textes théâtraux”, aux blocs textuels sans dialogue à travers lesquels Jelinek congédie la logique mimétique du drame [...]. Dès lors, ses textes sont des matériaux pour des événements théâtraux qui se rapprochent progressivement de la “performance”. » Dieter Hornig, postface, in : Elfriede Jelinek, *Restoroute/Animaux*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2012, p. 147.

4. — « Ce qui caractérise Jelinek, et ce qui la conduit à contourner finalement les ukases du théâtre postdramatique pour aller plus avant, c'est qu'il y a encore chez elle ce moi qui remémore, relate, commente, pour ensuite condamner et exhorter, instance encore debout même si chancelante ». Thiériot, « Elfriede Jelinek et les avatars du drame », *op. cit.*, p. 153.

disponible étant l'espace même du discours, ce qu'il contient et secrète en lui-même de signification. À peine situé, cet univers est ainsi à la fois partout et nulle part, largement déréférentialisé et donc ouvert à toutes les références. Prolongeant à peine ce constat, l'idée s'impose alors que c'est bien le texte, comme séquence de discours, qui tient lieu d'espace scénique, dans lequel se manifestent des événements, se construit une dramaturgie et aussi, pour une bonne part, la relation au public, comme élément de celle-ci.

Le texte *Über Tiere*⁵ représente de ce point de vue un excellent terrain d'exploration, en vue de la mise au jour du processus d'émergence de cette scène proprement discursive, des multiples façons dont s'y manifestent, s'y (dés-)ordonnent, s'y articulent événements et tensions discursives, dans une interaction générant une dynamique interne assimilable à un principe dramaturgique.

Über Tiere / Animaux

À l'origine, ce texte⁶ procède d'une commande du festival de Salzbourg (*liebe sprache klang. Don Juan Monologe*) réalisée en mai 2006. Par l'intermédiaire du journaliste Florian Klenk, Jelinek eut alors accès à des transcriptions d'écoutes de la police qui avaient trait à une agence de recrutement de *call-girls*, soupçonnée d'abus sur mineurs.

Le texte est organisé en diptyque. Un ton ironiquement mélancolique prédomine dans la première partie, qui interroge notamment le discours romantique sur l'amour (y sont intégrées des citations de Mörike, et notamment du poème *Verborgenheit*), mais aussi l'écriture. Ces deux axes interprétatifs sont par ailleurs liés par une mise en question du vieillissement, portée par une voix féminine s'adressant à un « singulier monsieur », figure muette de l'ancien amant, toujours désiré, et intensément fantasmé. Petit à petit et subrepticement se développe au sein de cette trame un discours économique sur la prostitution : « Ainsi se fait entendre peu à peu à travers cette voix une inquiétante alliance entre le désir féminin du corps, dans tout son désespoir, et les représentations de la disponibilité que développent souteneurs et clients face aux prostituées »⁷.

5. — Elfriede Jelinek, *Über Tiere*, in : *Drei Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2009, cité par la suite sous la forme ÜT.

6. — Voir l'article d'Inge Arteel sur *Über Tiere* dans *Elfriede Jelinek Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2013, pp. 181-183.

7. — « So äußert sich in der Sprechstimme allmählich eine unheimliche Allianz zwischen der verzweifelten weiblichen Liebessehnsucht und den Vorstellungen der Verfügbarkeit, mit denen die Zuhälter und Kunden den Prostituierten begeben. » *Ibid.*, p. 182.

Dans la deuxième partie, à la tonalité clairement masculine, l'inter-textualité s'affiche de manière plus nette : les documents émanant de la police sur lesquels l'auteure prend appui subissent peu d'altérations lorsqu'ils donnent matière à citation, et cette séquence discursive, en accentuant par touches successives un discours spécifique, finit par produire une langue économique « extrêmement, voire mortellement efficace »⁸. La violence croît jusqu'à l'explosion finale, liée à des rituels d'exorcisme et aboutissant à la destruction physique de la femme.

En 2007, Ruedi Häusermann a proposé une mise en scène de *Über Tiere* au Kasino du Burgtheater. Il s'agissait d'une lecture-concert qui, dans un premier temps, déconstruisait la *Fantaisie en ré mineur* de Mozart, tandis qu'une « déclamatrice », l'actrice suisse Sylvie Rohrer, tentait ensuite de se faire entendre dans le vacarme des pianos déplacés, dans une tentative d'approcher le texte musicalement⁹.

La traduction française paraît en 2012 chez Verdier dans la collection « Der Doppelgänger » sous le titre *Animaux*¹⁰, accompagnée de celle d'une autre pièce, plus ancienne, *Restoroute*. Les deux traducteurs, Dieter Hornig et Patrick Démerin, ont déjà signé de nombreuses traductions de Jelinek, notamment *Maladie ou Femmes modernes* et *Bambiland*. Dieter Hornig, auteur de plusieurs articles sur Elfriede Jelinek, joint par ailleurs au volume une postface concernant les deux pièces et leurs traductions. La réception de la pièce est plutôt positive¹¹, et les deux lectures scéniques remportent un franc succès – la première, réalisée le 22 mars 2012 à la Société des Gens de Lettres lors de la manifestation « Une saison de Nobel », comme la seconde, organisée par les éditions Verdier, à Lagrasse.

Dramaturgie textuelle et problèmes de transfert

Notre intention première est d'analyser quelques données marquantes de cette construction langagière, leur articulation et leur ordonnancement. Ce travail d'investigation intégrera aussi la dimension de la traduction, envisagée ici comme point de décentrage et comme révélateur, pour tenter de dégager les contours d'un principe dramaturgique

8. — « [...] äußerst, gar tödlich effizient », *ibid.*, p. 182.

9. — Voir Joachim Lux, « 'Theaterverweigerer' an der Burg. Schleef-Stemann-Schlingensief-Häusermann », in : Pia Janke (dir.), *Elfriede Jelinek. « ICH WILL KEIN THEATER ». Mediale Überschreitungen*, Wien, Praesens Verlag, 2007, p. 152-171. Voir aussi l'enregistrement de la pièce : Ruedi Häusermann, *Über Tiere : Eine musikalische Durchquerung*, Steinbach Sprechende Bücher, 2009.

10. — Elfriede Jelinek, *Restoroute/Animaux*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2012, cité par la suite sous AN.

11. — Voir entre autres les articles dans *Télérama*, 11 avril 2012, *Libération*, 11 avril 2012, *Le Monde*, 13 avril 2012.

original, sans doute sans équivalent dans le théâtre postdramatique, mais relevant pourtant à sa manière de ce dernier.

D'une part, par les déplacements qu'elle opère, les traces du travail de recherche d'équivalences qu'elle porte en elle, la traduction peut aider à la mise au jour de paramètres majeurs du texte, qui n'apparaissent pas nécessairement de manière immédiate à la lecture (et encore moins dans les conditions de la représentation). D'autre part, on peut concevoir que, dans un texte de théâtre de facture traditionnelle, les éléments qui en fondent la dramaturgie sont largement transférables, les difficultés étant davantage de l'ordre de l'écriture. Mais que se passe-t-il lorsque la dramaturgie portée par un texte est inscrite dans sa matérialité même, dans sa dimension scripturale ? Un transfert exigera probablement des stratégies de traduction spécifiques, pour atteindre à un résultat aux potentialités dramatiques comparables à celles du texte de départ, intégrant le jeu des tensions et les formes de distanciation (*Verfremdung*) spécifiques qui s'y révèlent.

Le cadrage dramaturgique : mise en place d'un dispositif « scénique » au sein du texte

La caractéristique la plus visible de cet objet textuel singulier que représente *Über Tiere* est d'associer, sans indication particulière, deux séquences discursives, se présentant chacune d'un seul tenant, issues toutes deux d'une voix ou d'un ensemble de voix non identifiées *a priori*. Se dévidant à partir d'un seul et même point initial, dépourvu de tout antécédent explicite (bien qu'elles soient dans les faits reliables, au moins partiellement, à des pré-textes), chacune de ces séquences présente globalement les attributs d'une parole continue, à même de garantir une certaine recevabilité auprès du lecteur, ou du spectateur.

Toutefois, ces deux séquences diffèrent sur un certain nombre de points, et dans leur tonalité générale. La première est clairement attribuable à une voix féminine, certes peu identifiée, mais bien présente et repérable en dépit de ses dédoublements multiples, comme source unique de l'activité discursive. Mais pas nécessairement du discours, puisque s'y déploie une intertextualité particulière, aux références fortement littéraires (littérature sentimentale, Mörike), qui fait osciller l'ensemble entre mélancolie et dérision, épanchements amoureux et sexualité crue. La seconde séquence présente à la lecture un caractère plus fragmenté, mais paradoxalement plus homogène. Elle n'émane pas d'une voix unique, d'une subjectivité repérable, mais semble plutôt procéder d'une voix « collective », multiple, clairement masculine, et d'une certaine façon plus homogène puisqu'elle unifie en réalité un ensemble de fragments discursifs issus des enregistrements réalisés par

la police viennoise. Elle installe aussi au sein du discours une violence de plus en plus affirmée, jusqu'à l'explosion finale.

La mise en relation de ces deux séquences discursives finalement assez hétérogènes crée de toute évidence un espace de tension, de confrontation, mais aussi de complémentarité. Au sein de chaque séquence, ce dispositif général s'enrichit de dimensions supplémentaires. Ainsi, la première partie du texte s'affranchit de différentes manières de la linéarité apparente du discours : elle introduit d'emblée une dimension explicitement dialogique, en se présentant comme déclaration à un « sonderbarer Herr » (ÜT, 9) : un « singulier monsieur » (AN, 103), dont les propos supposés n'apparaissent qu'intégrés à ce discours dominant comme discours second, mais qui, sous des masques divers (du « Herr » au « du », en passant par le « Sie »), reste obstinément présent dans ce flux discursif porté par la voix dominante. Cette dernière se fragmente elle-même en plusieurs strates : dès les premières pages, elle fait place à un jeu récurrent d'interventions métadiscursives, le plus souvent en forme de parenthèses dans lesquelles viennent s'insérer des commentaires, des interrogations (« Weißt du, wer da spricht ? » ÜT, 19/ « Tu sais qui te parle, là ? » AN, 113), des adresses à des destinataires à l'identité incertaine, prenant parfois des allures d'aparté (« Hände weg davon, Übersetzer ! ÜT, 9/ « Bas les pattes, traducteur ! Pas de permis de traduire ! » AN, 103). Ces énoncés seconds, qui viennent régulièrement interrompre, décaler le discours initial, se trouvent en interaction constante avec celui-ci, créant *de facto* un espace de dialogue permettant questionnements, prises de distance, ironisation, au point de rendre parfois incertaines les lignes de l'intersubjectivité. À cela s'ajoute, plus discrètement, un jeu d'allers et retours entre le présent du lien amoureux et de désir au cœur du discours en action, et un passé évoqué avec nostalgie par la voix qui le porte. Cette première séquence de *Über Tiere* se révèle ainsi comme un espace textuel multidimensionnel, croisant différents jeux dialogiques au sein d'une seule et même instance discursive, et autorisant toutes sortes d'interactions.

La seconde séquence fait apparaître à première vue une moindre complexité structurelle : le discours qui s'y développe, même s'il se révèle un assemblage de fragments attribuables à l'origine à des sources multiples (les individus effectivement mis sur écoute), se met en place sur un mode beaucoup plus linéaire, voire rectiligne, qui s'accompagne d'une réelle homogénéité de registre et de signification, associant jusque dans la texture du langage sexe, domination, marchandisation des corps et violence destructrice. À bien y regarder, on observe toutefois une évolution constante au fil de ce discours lié et fragmenté, par laquelle il se rigidifie, se fige en séquences de plus en plus brèves, répétitives, obsessionnelles, jusqu'à ne plus être que la manifestation d'une pure violence à la fois langagière avant de se faire bien réelle, concrètement

destructrice. On voit ainsi se dessiner une ligne de tension, de montée en violence, qui structure cette deuxième partie, du début aux derniers mots prononcés. Même si elle présente une organisation plus simple, plus transparente, la seconde séquence de la pièce crée bien les conditions d'une dramaturgie inscrite dans sa propre temporalité, possédant sa propre dynamique événementielle, à la fois langagière et concrète, sa propre dimension de crise.

Si l'on veut bien considérer que la première partie, dans ses jeux dialogiques croisés, est aussi le lieu d'émergence progressive, de plus en plus visible, de ce qui apparaît au grand jour par la suite, cette ligne de montée en violence, à partir d'une posture discursive de sentimentalité convenue, est bien ce qui fonde l'articulation des deux séquences composant la pièce, opérant comme les volets d'un diptyque se faisant face, renvoyant l'un à l'autre.

Cette construction réellement dramaturgique convertit le texte même en dispositif scénique, au sein duquel peuvent trouver place et s'articuler toutes sortes d'événements et de processus, s'ordonnant selon une ligne précise. Cette construction ne pose pas de problème majeur de transfert, les éléments discursifs et linguistiques sur lesquels elle prend appui étant parfaitement transposables – de la mise en scène dialogique initiale aux figements obsessionnels de la seconde partie, en passant par le jeu des parenthèses et autres apartés, sans oublier la structuration en diptyque qui domine le tout. En tant que dispositif général, organisant une scène sur laquelle peut se déployer la dramaturgie, la construction propre à *Über Tiere* se comporte comme tout espace théâtral. Mais là où, dans le théâtre traditionnel, cet espace est investi par des événements concrets, des actions et des interactions entre personnages, des récits, nous allons avoir affaire, dans le cas qui nous occupe, à des événements et interactions d'ordre langagier, à la fois linguistiques et discursifs, et là se pose à nouveau la question du transfert possible de cette matière dramaturgique, inscrite dans l'écriture elle-même, dans ce qu'il y a de plus « résistant » à la traduction.

Les événements langagiers au cœur de la dramaturgie

La constellation textuelle qui vient d'être esquissée crée les conditions d'une dramaturgie spécifique, singulière, on peut la concevoir comme l'analogue d'un dispositif scénique, comme un espace de réalisation pour la dramaturgie en tant que telle. La question est, dans le cas de *Über Tiere*, et dans l'hypothèse qui est la nôtre, de voir quels éléments, quels processus sont susceptibles de « faire événement », de s'ordonner en séquences cohérentes dans une temporalité définie, et de fonder ainsi une dramaturgie efficace – étant donné, bien entendu, qu'il ne peut s'agir de faits de langue et de discours.

Si l'on se souvient d'autres textes de Jelinek, ces premiers éléments se situent du côté des jeux de rupture et de décalage qu'introduisent l'intertextualité et les effets de montage qui lui sont souvent associés. Ces derniers sont bien présents lorsqu'il s'agit par exemple d'introduire sous forme de fragments plus ou moins détournés des références à la littérature sentimentale, à Mörike (*Verborgenheit* / *À l'Écart*¹²), bien sûr à Heidegger, à Wittgenstein, mais aussi au monde concentrationnaire (« Jeder das Ihre. Komisch kommt einem das vor, wo es doch : jedem das Seine heißen muß » ÜT, 14/ « C'était à chacune son dû, à ce moment-là. C'est drôle ça, on devait plutôt dire : "à chacun son dû" » AN, 109). Ces « éclats » de discours n'apparaissent jamais par hasard (le texte de Mörike, dans son expression d'un sentiment amoureux délié de toute contingence, d'un retrait du monde, fait écho au discours de déni porté par la voix-source), mais par leur évidence, leur décalage de registre ou historique et bien sûr ce qu'ils représentent, ils font trébucher le discours qu'ils investissent, le mettent en porte-à-faux, avec tous les effets d'ironisation qu'on peut en attendre. À ce titre, ces faits d'intertextualité peuvent prétendre au statut d'événements discursifs, générant chez qui les perçoit réactions, attentes, attention. Mais outre le fait que ces irrptions de pré-textes ne sont pas si nombreuses dans la première partie, elles relèvent d'une pratique déjà bien établie. Dans la seconde partie, l'omniprésence de discours-supports (les enregistrements policiers), aboutit paradoxalement à un constat similaire. Par ailleurs, la traduction de ces formes d'intertextualité, relativement explicites, ne constitue pas un obstacle majeur, l'essentiel étant bien la perception du décalage, de la rupture linguistique et discursive et la préservation des signaux qu'elles délivrent :

Ob ich dir trauen kann, weiß ich nicht, was ich traure, weiß ich auch nicht, es ist unbekanntes Wehe, und daher : Ich wollte alles vermeiden, das dich in deiner Entscheidung gegen mich (das heißt : gegen den Gebrauch von mir, das habe ich ganz von dir abhängig gemacht, ob ich in Gebrauch genommen würde oder nicht) bestärken, ja, dich überhaupt auf die Idee bringen konnte, mich nicht zu brauchen. Nicht alles, was man gebrauchen kann, braucht man auch. Weißt du, wer da spricht ? Eine, die dich braucht ! Damit du mich brauchst. Das nennt man, glaub ich Recycling. Daß man bereits Gebrauchtes weiter brauchen kann, aber nicht braucht. (ÜT, 19)

12. — Laß, o Welt, o laß mich sein !
Locket nicht mit Liebesgaben,
Laßt dies Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein !
[...]

Laisse, ô monde, oh laisse-moi !
Ne me tentez pas d'amour,
Laissez ce cœur avoir seul
Ses délices, et sa peine.
[...]

— *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 672-673.

Puis-je ou non te faire confiance, je n'en sais rien, est-ce que j'ai des regrets, je n'en sais rien non plus, cette douleur est une terre inconnue, et c'est pourquoi je voulais éviter tout ce qui pouvait te renforcer dans ta décision contre moi (je veux dire : contre l'usage que tu pourrais faire de moi, je te laissais toute latitude d'user ou non de moi), tout ce qui pouvait même seulement te donner à penser que tu pourrais ne pas avoir besoin de moi. On n'a pas forcément besoin de tout ce dont on a l'usage. Tu sais qui te parle, là ? Une femme qui a besoin de toi ! Pour que tu aies aussi besoin de moi. C'est ce qu'on appelle, je crois, le recyclage : continuer à avoir l'usage de quelque chose de déjà utilisé, sans forcément en avoir besoin. (AN, 113)

Une autre technique langagière fréquemment utilisée par Jelinek est le recours aux jeux de mots et calembours. Il peut s'agir, comme on le voit dès les premières lignes avec l'enchaînement *Führerschein/Fahrschein*, de pseudo-lapsus impliquant des mots composés ou de substitutions de phonèmes (*ausweichen/aufweichen*), ou encore de modification d'expressions phraséologiques (*Fleiß und Preis*). Ces dérapages linguistiques n'ont pas simplement valeur comique (même si celle-ci n'est pas à négliger) : par leur surgissement récurrent – mais imprévisible –, ils peuvent susciter un effet à la fois de surprise, de distanciation à l'égard du texte. Surtout ils opèrent du fait de leur caractère souvent involontaire (du point de vue de la voix énonciatrice) comme des révélateurs de signification sous-jacente, et jamais gratuite. En ce sens, ils constituent bien un ensemble de micro-événements rythmant le texte, liant et impliquant ses destinataires – la traduction semblant dans la plupart des cas tout à fait à même de restituer ces différentes dimensions au besoin par le biais de décalages compensatoires.

Un autre trait récurrent de *Über Tiere*, notamment dans la première partie, consiste à mettre en quelque sorte le texte en état d'oscillation par l'association immédiate ou quasi immédiate d'une formulation et de son invalidation par sa propre négation, parfois elle-même objet d'une annulation. Ce mouvement d'écriture inhabituel produit un effet « comique », y compris par la récurrence du procédé. Au-delà de cet effet, ces jeux de négation ont un réel pouvoir de déstabilisation auprès du lecteur, rompant le déroulement linéaire du discours en place, le cheminement ordinaire de la constitution du sens. Ils introduisent ainsi dans le texte, au niveau même de sa constitution, une dimension événementielle incontestable, un effet de chaînage, qui place son récepteur en état d'attente, de tension, d'inquiétude. La traduction de *Über Tiere* rend bien compte de ces moments particuliers, pendant lesquels quelque chose se joue et parfois se dénoue, étant entendu que la langue, les langues en présence, n'y font guère obstacle, comme le montrent les exemples suivants :

[...] dieser Mann, ein Don Juan, ist ein Genie des Begehrens, er muß es sich nicht selbst besorgen, aber er besorgt es ihr richtig und mir nicht richtig. Es ist immer eine andre ihr und nicht mein. Es ist nichts mein. Nur die Besorgnis ist immer mein. Ich verstehe es nicht. (ÜT, 18)

[...] cet homme, un don Juan, est un génie du désir, un satyre, il lui en met un bon coup et à moi pas un bon. C'est toujours une autre qu'il tire, jamais moi. Moi, je n'en retire rien, pour moi. Moi, je n'ai que mon souci, pour moi. Je n'y comprends rien. (AN, 112)

Macht alles ohne. Mit Ohne. Oder ? Ja. Ja. Ja. Der Porno-Star macht das nicht ? Die macht das auch, aber die ist erst ab 16 Stunden buchbar. Das ist nicht ohne. Das ist mir Ohne. Das ist nicht ohne. Die macht auch alles ohne Gummi ? Ja, die ist nicht ohne. Die macht mit Ohne. (ÜT, 41) Elle fait tout sans. Avec Sans. Ou quoi ? Oui. Oui. Oui. La star du porno le fait pas, elle ? Elle le fait aussi, mais pour la réserver, elle, c'est minimum seize heures. Et elle, c'est du 100%. C'est avec Sans. C'est du 100% Et elle fait tout sans capote ? Oui, c'est du 100%. Elle le fait avec Sans. (AN, 135)

S'ajoutant aux ruptures métadiscursives dans leurs diverses déclinaisons, ces micro-événements langagiers mettent constamment le texte en mouvement, selon une trajectoire qui n'a rien de linéaire, mais joue plutôt du décalage, de la déviation, sans pourtant cesser de poursuivre son avancée. Cette écriture très particulière, dont le déploiement constitue en lui-même une forme de dramaturgie, trouve son expression la plus nette dans une organisation séquentielle récurrente, toujours associée au principe de variation, qui met littéralement en scène un jeu de déstabilisation/restabilisation du discours qui fonde en partie à la fois l'efficacité du texte et son pouvoir de signification.

Cette stratégie se met en place dès le début du texte. Le flux discursif qui se développe manifeste d'emblée sa singularité : cela commence par des signaux d'étrangeté disséminés dans une suite d'énoncés en apparence bien formée, tel le terme FÜHRERSCHHEIN surgissant en lettres capitales et de manière incongrue dès la fin de la seconde phrase (« Ich habe Ihnen schon einmal geschrieben, vor Jahren, und den FÜHRERSCHHEIN für mich in die Hand gedrückt. » ÜT, 9/ « Je vous ai déjà écrit une fois, il y a des années, et je vous ai mis en main le PERMIS DE ME CONDUIRE. » (AN, 103) ; puis interviennent des effets de dérèglement qui font dévier le texte, déconstruisent la cohérence, notamment sémantique, dessinée par ce qui précède :

Sie haben Das Papier damals nicht genommen, weggeschmissen bevor noch der Stempel trocken war, sagten, Sie könnten schon fahren und die nach unten hin offenen Vollzugsstufen (Vollzugsstrafen ? Egal. Sie fallen jedenfalls immer durch !), die Ihnen drohen würden, machten Ihnen keine

Angst, falls Ihnen eine Instanz leibhaftig entgegentreten und es Ihnen besorgen würde, [...] (ÜT, 9).

Vous n'avez pas pris ce document à l'époque, vous l'avez jeté quand l'encre du tampon était encore humide, vous disiez que vous saviez déjà conduire et que vous ne craigniez pas les amendes que vous pourriez encourir (même en faisant amende honorable, vous n'aurez jamais ce permis) au cas où une instance se présenterait à vous en chair et en os et vous remettrait cette pièce, [...] (AN, 103).

Cette sorte de « déraillement » discursif introduit directement une phase de dislocation langagière, allant jusqu'au bégaiement, au balbutiement, la langue tournant sur elle-même, et pour ainsi dire à vide :

[...] nein, nicht besorgen, eher : von Ihnen verlangen ! Die Instanz würde Verlangen von Ihnen verlangen. (ÜT, 9).

[...] enfin non, ne vous la remettrait pas : exigerait que vous la lui remettiez ! Une instance désireuse de vous voir désirer ! (AN, 103).

Puis le texte semble se stabiliser, retrouvant un air de cohérence, mais sur une voie qui n'est pas nécessairement dans le prolongement direct de la séquence « cohérente » initiale, en attendant un nouveau cycle de même type, et ainsi de suite :

Haben Sie nicht Sorge, daß Sie dieses Papier einmal vorzeigen müssen, das Sie nicht zu brauchen glauben ? (Sie sagten, eine Instanz sei keine Instanz für Sie, da nicht fundiert genug) ; ich fürchte, Sie werden ihn auch diesmal nicht nehmen, Ihren Fahrschein, ich meine Führerschein. Und daher haben Sie auch nichts vorzuweisen. Ich lasse es mir trotzdem nicht nehmen, ihn Ihnen zu verweigern, diesen Schein. So, dafür haben Sie mir jetzt anscheinend mein Scheinen weggenommen. Schein muß weg, so oder so. Aber so nicht ! (ÜT, 9).

Ne craignez-vous pas de devoir un jour produire ce document, dont vous pensez ne pas avoir l'usage ? (Vous disiez qu'aucune instance n'en était une pour vous, car insuffisamment fondée), j'ai bien peur que cette fois non plus, vous ne le preniez pas, votre sauf-conduit, je veux dire votre permis de me conduire. Et la conséquence c'est que vous n'avez rien à produire. Eh bien je ne résiste quand même pas au plaisir de vous le refuser, ce permis. Voilà, et tout l'effet que ça produit, c'est que maintenant vous m'empêchez de me produire moi ! Point de permis des deux côtés, permis à points zéro point, par quelque bout qu'on le prenne. Mais pas par ce bout-là ! (AN, 103).

On aboutit ainsi à un texte avançant par déviations successives, faisant alterner moments de relative stabilité et phases d'instabilité plus ou moins balbutiante, déroutantes pour le lecteur/spectateur. Ce qui se révèle ainsi, c'est une organisation textuelle très spécifique, fondée sur un principe de dérèglement contrôlé (faisant place à l'aléatoire), et

interdisant toute construction de signification sur le mode habituel, non distancié. Ce dispositif d'écriture se trouve précisément restitué, le plus souvent sur le mode de la recomposition, dans la version française. Cela peut passer par des déplacements, l'intégration de possibilités offertes par la langue-cible (*amende honorable, sauf-conduit, permis à points zéro point*), des substitutions de données (*scheinen/produire*), mais le principe d'écriture est bel et bien préservé. Par ailleurs, ces séquences, construites sur une logique de perturbation du flux discursif (mais aussi de la construction du sens), représentent bien des événements langagiers, dont la succession (jamais à l'identique) rythme et structure le texte, notamment dans sa première partie – dispositif que l'on retrouve tout à fait dans le texte français.

Mais on observe aussi très vite que ce mode opératoire est indissociable d'un traitement lui aussi bien particulier du matériau lexical, tant au niveau du signifiant que du signifié, et au cœur duquel figure en bonne place la question de la polysémie (ou tout au moins de la complexité sémantique sous toutes ses formes). Il apparaît en effet que ces jeux répétés de déstabilisation/restabilisation placent celui qui reçoit ce discours dans un état d'insécurité langagière constante, qui est aussi un état de distanciation et de vigilance (on peut y voir une forme de distanciation (*Verfremdung*), dont un des effets les plus patents est une perception ouverte, souvent polysémique, des éléments de lexique mis en jeu. Ceux-ci ne cessent, notamment à travers les phases de balbutiement, de trituration du lexique, de faire émerger des significations latentes, des échos, des ambiguïtés, des résonances sémantiques. Un sens pas nécessairement lié de manière évidente au propos apparent du discours, et s'articulant selon des thèmes bien précis : domination, violence, sexualité, exploitation économique, etc. Ces « thèmes » (au sens musical du terme) s'agrègent peu à peu en un ensemble diffus, non fondé sur une structure argumentative plus ou moins linéaire, mais portant en lui une cohérence que la réception du texte, l'investissement du lecteur/spectateur en quête de sens sont appelés à révéler.

La polysémie est une donnée fondamentale du langage et des langues : tout terme linguistique est *a priori* sémantiquement ouvert, « pluriel ». Ce qui peut apparaître comme défaut de clarté et de précision se révèle dans le fonctionnement du langage comme un atout majeur, en terme d'économie de moyens, de souplesse et d'adaptabilité (et de jeux langagiers). Par ailleurs, cette relative indétermination de la signification ne constitue pas dans le contexte de discours ordinaires, « bien formés », un inconvénient, car la « mise en texte » des termes conduit systématiquement à une réduction contextuelle de la complexité sémantique, au profit du message visé et de sa cohérence interne. Or, dans un texte comme *Über Tiere*, cette dynamique, essentielle au bon fonctionnement de la communication, semble opérer de manière inversée : tout

se passe comme si le texte, dans son déroulement, ne cessait de produire ambiguïtés et double sens, de raviver connotations et valeurs allusives – de sorte que la complexité sémantique inhérente aux expressions de la langue se voit ainsi révélée, potentialisée. Et dans ce jeu particulier, les phases de dérèglement, les calembours, les bégaiements qui affectent intensément le texte tiennent un rôle majeur, porteur de dynamiques multiples : d'une part, ils peuvent revendiquer, sur la scène langagière que constitue le texte *Über Tiere*, le statut d'événements, de micro-actions, qui donnent corps à sa dynamique dramaturgique ; d'autre part, ces moments discursifs jouent un rôle majeur dans l'émergence de la signification effective du texte, en faisant remonter à la surface des strates sémantiques que le discours affiché s'efforce d'occulter. Cela fait de la restitution de ces phases langagières, notamment de ces balbutiements récurrents, un enjeu de traduction essentiel. La traduction doit alors prendre en compte au moins deux données essentielles : la dimension du dérèglement en tant que tel, éventuellement assorti d'effets « ludiques » ; mais aussi la constellation de sens que ces événements langagiers contribuent à faire émerger, en tenant compte de la place qu'ils y tiennent. Cela implique une démarche à la fois très consciente de ces enjeux, non littéraliste (au premier degré), mais aussi très pragmatique et inventive, ce que la traduction de D. Hornig et P. Démerin parvient le plus souvent à réaliser, comme le montre ce passage :

Das sind die besten Mädels, die man vorbestellen muß, das sind sicherlich momentan die besten Mädels. Sie kommen aus Litauen, wo die beste Mischung aus den Kulturen hergestellt und vertrieben wird. Vorbestellen ist genau richtig. Vertreiben ist aber auch nicht schlecht. Ich lasse mich jetzt auch vorbestellen, wenn auch nicht vertreiben, vielleicht erhöht das meinen Wert, meinen Reiz leider nicht, da ich ja immer hier bin. Eine Nichtvertriebene. Eine nicht Vertriebene. Wir verdienen am Vertreib, ich meine am Vertrieb. [...] Für diesen Abend lasse ich mich also vorbestellt, aber eben nicht vertrieben sein. (ÜT, 16)

C'est les meilleures filles, celles qu'il faut réserver, c'est sûrement les meilleures en ce moment. Elles viennent de Lituanie où ils fabriquent et où ils exportent le meilleur mélange de cultures. Oui, le mieux, c'est de réserver : tu réserves, eux ils exportent, nous on importe. L'import-export, c'est pas mal non plus. Moi aussi, je vais me faire réserver, tiens, ça augmentera peut-être mon importance, de me faire importer, qui sait ? mais pas mon charme malheureusement puisque je suis toujours ici. Non-exportée. Non-déportée. Trop réservée. Et surtout, pas réservée. Nous, la déportation, je veux dire l'importation, l'import-export, c'est notre gagne-pain. [...] Enfin moi, pour ce soir, je veux bien être réservée, mais importée ou exportée, ça non. (AN, 110)

Dans la seconde partie du diptyque, la dramaturgie intratextuelle est aussi liée à des phénomènes de dérèglement linguistique et discursif.

Si l'on retrouve occasionnellement des procédés présents dans la première partie, la dynamique repose davantage sur une déconstruction du discours par sa fossilisation, sa mécanisation obsessionnelle, qui le réduit peu à peu à une gesticulation langagière qui ne sait plus que dire la violence et la destruction des corps, s'affichant au grand jour à la fin du texte. Cette évolution est immédiatement perceptible, à travers la répétition mécanique et presque délirante, rappelant certaines pathologies linguistiques, de termes manifestant directement cette violence (*ficken*). Ce mode d'écriture n'est pas nouveau chez Jelinek, il est déjà présent dans une pièce comme *Krankheit oder Moderne Frauen* :

Und es wird gefickt. Wir treten vehement gegen den Kindesmißbrauch auf, und wir ficken und ficken und ficken. Vergehen werden viel zu milde bestraft, wenn sie sexueller Natur sind, sie müssen bestraft werden, Hersteller, Vertreiber, Vertriebene ficken und Minderjährige und vertriebene Minderjährige, die sowieso gefickt werden, die müssen nämlich mit bis zu zehn Jahren Gefängnis rechnen. Sie müssen aber nicht mit Vertreibung rechnen. Macht nichts. Wir wissen nichts. Wir ficken bloß. (ÜT, 39-40)

Les présupposés de la traduction sont ici de même ordre que dans le cas précédent, associant visibilité des accidents de langage et pertinence des choix sémantiques. La faisabilité de ce type de transfert est clairement attestée par le passage correspondant de la traduction :

Et ça baise. Nous nous élevons fermement contre la pédophilie, et nous baisons et baisons et baisons. Les délits sont punis bien trop légèrement quand ils sont de nature sexuelle, ils doivent être punis plus lourdement, producteurs, exportateurs, diffuseurs, importateurs importants et mineurs baisent, et les mineurs expulsés, eux, qui se font baiser de toute façon, ils doivent s'attendre à faire jusqu'à 10 ans de prison. Mais pas obligatoirement à se faire expulser ou déporter. Peu importe. Nous ne savons rien. Nous baisons, c'est tout. (AN, 134)

Le diptyque se clôt dans un acte de violence extrême perpétrée sur une femme. Le texte se termine par le mot « natürlich » :

Ja. Das Bett umlagert. Das Bett umgelagert. Jesus ! Sie wälzt sich im Staub. Zähne splintern. Herr Jesus ! Und sie ist wirklich neu in dem Geschäft ? Absolut. Schöner Körper. Offene Einstellung. Zähne gesplittert. Gut. Hat sie sich geöffnet ? Jesus ! Wirklich ? Auch spürt man das, wenn jemand dominiert werden mag. Man sieht dies, wenn sie spricht, ob sie dieses oder jenes macht, und sie antwortet : Ja, mein Jesus, natürlich. Ja, natürlich. Ja, natürlich. Natürlich. (ÜT, 50 sq.)

Oui. Le siège du lit. Le lit assiégé. Jésus ! Elle se roule dans la poussière. Les dents se brisent. Seigneur Jésus ! Et elle est vraiment nouvelle dans le métier. Absolument. Beau corps. Esprit très ouvert. Dents brisées. Bon.

Elle s'est ouverte ? Jésus ! Vraiment ? Et puis on le sent, quand quelqu'un aime être dominé. On le voit quand elle parle, si elle fait ceci ou cela, et elle répond : Oui, mon Jésus, naturellement. Oui naturellement. Oui, naturellement. Naturellement. (AN, 144)

Conclusion

Il se vérifie donc que ce tissu langagier événementiel qui se met en place dans *Über Tiere* génère une dynamique de type dramaturgique, impliquant une relation spécifique avec le lecteur et le spectateur, fondée en un mouvement d'émergence, puis de tension croissante menant vers un anéantissement final. Tout cela s'inscrit dans une constellation dialogique et d'interaction en apparence « à une voix », mais en réalité beaucoup plus complexe, qui réinterprète à sa façon des données classiques du théâtre, ce qui ne signifie pas les « conserver » ou les reproduire.

Le jeu entre texte apparent et sous-texte apparaît bien comme élément de tension, mais aussi comme vecteur majeur de la dramaturgie – par l'émergence progressive, irrésistible, d'une signification qui peu à peu infiltre le texte, avant de s'y répandre et d'apparaître dans sa vérité en fin de pièce.

Il y a donc bien inscrite dans le texte apparemment unidimensionnel une constellation dramaturgique de nature particulière, peut-être simple potentialité, mais bien réelle – fondement de sa théâtralisation possible. Cette structure reposant sur des structurations et événements discursifs est reconnaissable et donc transposable à la scène, mais aussi traduisible, comme le montre bien le travail de Dieter Hornig et Patrick Démerin dans *Animaux*. Les deux traducteurs fondent leur traduction sur le principe de la « re-création », de la reproduction des jeux langagiers et dramaturgiques et de la perturbation du flux discursif. Tout en étant attentifs aux signifiants qui semblent prendre le pas sur le signifié, ils s'écartent de la traduction purement littérale et procèdent le plus souvent par effets de compensation. Ils parviennent ainsi à restituer le principe théâtral constituant du texte en reproduisant l'insécurité langagière constante, cette forme spécifique de distanciation (*Verfremdung*).

Rien n'interdit donc de s'affranchir de la mise en garde proférée d'entrée sous forme d'aparté et en forme de défi ironique par la voix – peut-être un peu celle de Jelinek dans ce discours éminemment polyphonique : « Hände weg davon, Übersetzer ! ».

